

## PENSAMENT I CANT EN LA POESIA DE RAMON XIRAU

Quan un filòsof es dedica a la poesia, és probable que tingui bones raons per a fer-ho —unes raons que, podem sospitar, hauran de reflectir-se en ambdós tipus d'activitat. D'un costat, és possible que vulgui estendre l'àmbit del seu pensament, tot relacionant-lo amb les contingències de la vida humana, amb la mateixa contextura del viure quotidià, per bé que això —és el cas d'un Sartre o d'un Gabriel Marcel— el pugui inclinar més aviat a la novella o al teatre. I d'un altre costat, pot reconèixer que hi ha coses que la filosofia, per definició, és incapaç de dir, que ultrapassen els límits del discurs racional. Aquí, el mot essencial és «dir»: si la poesia, més que cap altra forma d'escriptura, ens fa saber fins a quin punt la mateixa natura de la llengua i de la nostra manera d'usar-la determina la nostra experiència de la realitat, llavors comença a ésser evident el terreny comú que comparteix amb la filosofia i, al mateix temps, la manera molt distinta com sol aproximar-se a aquest terreny.

En el cas de Xirau, allò que n'augmenta l'interès és la presència de certs factors addicionals que, sense invalidar el quadre que acabo d'esbossar, ajuden a explicar el caràcter i l'autoritat particulars dels poemes que em dispo a comentar: el fet que, durant la major part de la seva vida professional, Xirau hagi viscut i treballat a Mèxic; que hagi escrit filosofia i crítica literària en castellà i poesia en català; que, com a crític, s'hagi dedicat en pro-

porcions gairebé iguals a autors espanyols i hispanoamericans, i que al mateix temps hagi conservat una impressió molt aguda de l'essència de la cultura catalana. En tots aquests sentits, Xirau ha estat, segons la frase d'Octavio Paz, un «home-pont», un nexa entre dos continents, entre dues llengües i llurs cultures respectives, i, potser més important encara, entre les dues disciplines de filosofia i poesia. Aquí, sens dubte, seria difícil distingir l'efecte de les circumstàncies del paper que hi han degut tenir unes necessitats més íntimes. El que podem assegurar, en canvi, és la influència mútua de les tres esferes d'activitat —filosofia, poesia, crítica literària— durant uns trenta anys d'aplicació constant. El seu primer llibre d'assajos important, *Sentido de la presencia*, data del 1953, i el seu primer recull de versos, *L'espill soterrat*, es va publicar dos anys després; més recentment, ha publicat dos altres llibres de poesia, *Les platges* (1974) i *Graons* (1979). Són aquests dos llibres, i sobretot l'últim, els que voldria considerar avui, i la meua manera d'enfocar-los es deriva en part d'una observació feta per Octavio Paz en el seu pròleg a *Graons*:

«La història d'Occident és la història de la discòrdia entre la poesia i la filosofia, entre la raó i la imaginació; des de l'origen, però, en moments rars i isolats, el pensar torna a ser el que va ser en l'origen: idea i visió, cant i reflexió. *Graons* és, en el nostre temps i en les nostres lletres, un d'aquests moments».

Més tard, hauré de demostrar fins a quin punt el mateix llenguatge dels poemes de Xirau queda determinat per la seva poètica, i com aquesta, al seu torn, arriba a incorporar certes qüestions morals i metafísiques apropiades a la filosofia, tot adaptant-les a un tipus de discurs estrictament poètic. Però abans d'això, val la pena de considerar certes reflexions de Xirau mateix sobre les natures respectives de la filosofia i de la poesia. A *Sentido de la presencia* (SP), per exemple, afirma que, mentre la tasca del filòsof consisteix a fer distincions, la del poeta és d'unificar, de donar-nos una sensació de la vida com a unitat orgànica. I en el mateix llibre, subratlla la necessitat que té la poesia d'ultrapassar el que es pot expressar en termes conceptuals: «Poesía es la expresión por la palabra mediante la ruptura del

concepto, expresión de lo concreto usando solamente como medio el lenguaje de la comunicación general» (SP, pàg. 67). Tals declaracions, evidentment, pertanyen a una línia d'argument que arrenca de l'estètica simbolista. Allò que els dóna una eficàcia particular en Xirau, en canvi, és la importància que ell atribueix a la metàfora com a mecanisme central per mitjà del qual el llenguatge poètic se separa del llenguatge conceptual per tal d'aconseguir el tipus d'unificació que el distingeix de la filosofia. És notable que Xirau sempre parli de la metàfora en termes de fusió: «La verdadera metáfora no es un instrumento de *comparación*... La metáfora es la fábrica unificadora de nuestro edificio poético, es el instrumento de la fusión que implica nuestro estar» (SP, pàg. 90). Aquesta última frase suggereix la facilitat amb què, d'aquest punt de vista, la metàfora es deixa relacionar amb la situació universal de l'home, tema que haurem de tractar més endavant. De moment, allò que importa és com la metàfora arriba a constituir una nova entitat, la qual excedeix la suma dels dos termes de què està composta. I això afecta directament la natura del llenguatge poètic: si, a força d'emprar la metàfora per crear quelcom d'estrictament nou, ens servim de la llengua d'una manera que resisteix a l'explicació racional, això indica sens dubte una de les grans potències de la poesia, la de suggerir, per vies obliqües, allò que és literalment «indicible».

Això, naturalment, no vol pas dir que tota metàfora poètica es comporti d'aquesta manera, ni que les que ho fan es limitin a la poesia. Fins i tot la filosofia de vegades es veu obligada a emprar metàfores: així Plató representa la vida humana com un pelegrinatge que ens condueix de les aparences a la realitat, i quan vol explicar la natura del Bé, se serveix de les imatges del sol i del foc dins el cau per a significar dues etapes d'un itinerari mental. I és precisament la inexhauribilitat de tals mites, i la natura canviable de les relacions que impliquen, allò que els confereix llur valor únic com a instruments morals.

Per a Xirau, com a filòsof i poeta, l'autèntica importància de la metàfora és metafísica: si la metàfora implica una fusió, cal demanar què és allò que s'hi fon, i de quina manera aquest pro-

cés podria afectar el nostre sentit de la realitat. En aquest context, cal considerar un altre mot-clau que Xirau emprà constantment: és a dir, «presència». Així, parla del «sentido unificador de la metáfora poética, que agrupa en la presencia los diversos momentos de una realidad espacial o temporal» (SP, pàg. 103). Aquí, la idea de «presència» sembla indicar, més que res, un moment de clarividència excepcional. Això, sens dubte, forma part del que vol dir; al mateix temps, segons veiem en la resta de la frase, a Xirau també l'interessa la manera com tals moments vénen a relacionar-se amb la nostra sensació del temps i de l'espai. Si mirem el temps des del punt de vista de la consciència individual, afirma, hem d'abandonar la idea d'una progressió lineal: «En realidad, el tiempo no discurre. El tiempo ocurre. Es cosa de conciencia. A ella ocurren los momentos de tiempo y en este ocurrir reside la presencia» (SP, pàg. 55). I, un moment després, introdueix un altre mot-clau: «De la misma manera que las ondas circulares brotan del impacto de la piedra en el agua, las dimensiones del tiempo se desparraman a partir de un centro que las coordina y les presta unidad: la presencia» (SP, pàg. 56). Així, viure en el temps també vol dir viure en l'espai: la nostra consciència del temps implica la noció d'un «centre», i és aquest «centre» en el qual vivim i que determina les nostres relacions amb la resta de l'univers.

La idea de «presència» és el nucli central del grup de poemes —«Platges de la presència»— que constitueix la primera secció de *Les platges*. Heus aquí, per exemple, el poema final de la seqüència, «Platja del món»:

La llum dels tarongers.  
 Tot univers és arbre  
 cau en el somni del teu cos,  
 s'adorm  
 en les parpelles de l'aigua.  
 En la nit dels teus ulls  
 s'enfilaven les barques;  
 el taronger penjava  
                                     cel endins  
 ones daurades de la tarda.

Somni dels tarongers  
vora del temps incert,  
neixen i creixen, viuen,  
arbre de llum, les platges.

El món és saviesa en el camí  
dels grocs eterns, enamorats de l'aire.

Aquí, crida l'atenció la manera com certs elements que suggereixen un paisatge —«tarongers», «aigua», «barques», «platges»— arriben a formar part d'un procés còsmic molt més vast. Així, en el primer vers, els «tarongers» són vistos en termes d'una sola qualitat —la llum—, i en els versos següents el mar queda de seguida personificat i associat amb el cos humà adormit («les parpelles de l'aigua»), el somni del qual incorpora la imatge aparentment literal de les barques i, un instant després, la dels mateixos tarongers. Però allò que posa aquestes imatges en relació l'una amb l'altra és la metàfora del segon vers —«Tot univers és arbre»—, la qual, al seu torn, procedeix de la imatge més literal dels tarongers. Què significa aquesta metàfora? Podríem intentar de justificar-la en termes més o menys racionals: l'arbre representa una mena de microcosmos de l'univers; la seva verticalitat suggereix l'aspiració, possiblement el tipus de relació activa i amorosa que indica l'últim vers del poema; al mateix temps, queda *arrelat*, un símbol de la permanència i, en la seva capacitat per a renovar-se, de l'eternitat. I a aquestes característiques en podem afegir d'altres, totes elles alludides en el curs del poema: el color i la brillantor, i més que res, potser, el fet que no s'hi tracti simplement d'un arbre abstracte, sinó de la condensació, per dir-ho així, d'uns arbres vistos com a part d'un paisatge determinat. És en aquest punt que l'explicació racional comença a vacillar, i que certes preguntes se'ns presenten, a les quals no és possible respondre d'una manera inequívoca. Què significa, per exemple, «Tot univers»? Vol dir «qualsevol concepte d'un univers», o és que n'hi ha més d'un? (En un altre poema, Xirau es refereix a «un univers que no és... aquest univers nostre enrevessat».) D'altra banda, en quin sentit es pot dir

que l'arbre «caigui» dins el «somni» del cos? Quin tipus de relació espacial implica aquesta expressió, i quina connexió hi ha entre l'univers despert i el somni? I, finalment, com està situat el somni en relació amb la resta del poema? Quin és l'efecte del canvi de temps («s'enfilaven les barques») en la segona estrofa? Si això, com m'inclino a pensar, crea una fusió de present i passat dins la unitat del poema, fins a quin punt contribueix al sentit de «presència» alludit en el títol de la seqüència?

Podríem respondre a totes aquestes preguntes, per bé que les nostres respostes mai no serien idèntiques; com ho diu Xirau mateix, tal poema constitueix «una obra probabilística, es decir, de valors múltiples».<sup>1</sup> El més important és que, pel fet de participar en el joc d'imatges i de metàfores, la imaginació del lector hagi de re-crear una situació, la qual, tot i ésser comprensible, mai no es deixa reduir a cap forma verbal definitiva. Això s'aplica especialment a la metàfora que governa tota la seqüència, i que, en aquest cas, es presenta gairebé al final del poema: em refereixo, evidentment, a la metàfora de les «platges». En el títol de la seqüència, el mot «platges» queda associat amb la «presència»: «Platges de la presència». Al mateix temps, no és qüestió de substituir un mot per un altre: més acuradament, és com si ens invitessin a pensar en la imatge concreta —«platges»— a la llum del terme abstracte «presència». Fins i tot d'una lectura superficial, resulta clar que, en aquest poema i en d'altres semblants, la «platja» funciona com a «centre» d'una manera que correspon exactament a la idea de «presència», tal com Xirau la presenta en d'altres escrits seus. Així, en un sentit abstracte, la «platja» representa un punt de convergència, un lloc on és possible d'experimentar la sensació de presència; tanmateix, això no exclou les associacions normals de la imatge: la «platja» com a element d'un paisatge, un lloc on el mar i la terra coincideixen, un lloc exposat, on es poden realitzar uns encontres insòlits. Malgrat això, el moment més sorprenent del poema ve quan les dues

1. *Octavio Paz: el sentido de la palabra* (Mèxic 1970), 119.

metàfores fonamentals arriben a fondre's: «neixen i creixen, viuen, / arbre de llum, les platges». Aquí, evidentment, tota possibilitat d'una imatge visual queda exclosa; allò que se'ns ofereix, en canvi, és la sensació d'un món —el «món» del títol— en què cada cosa queda relacionada recíprocament amb les altres, o bé, pensant en el paisatge concret que constitueix el punt de partida del poema, un ordre dins el qual cada objecte real pot convertir-se en una metàfora dels altres.

Finalment, cal notar que, si el «món» del poema queda «centrat», també es troba en moviment, o sigui, que correspon a la definició de la «presència» que dona Xirau, una de les característiques de la qual és la continuïtat.<sup>2</sup> En certs poemes posteriors, com veurem, aquest sentit de continuïtat pren la forma d'un quest: a «Platja del món», aquesta possibilitat només queda insinuada, a través de la metàfora senzilla del camí, i també, em sembla, en la imatge de les barques que parteixen que forma part del somni —en el context actual, una imatge purament literal, però que, en la seqüència que forneix el títol de *Graons*, es converteix en la metàfora central del viatge espiritual.

És aquesta seqüència que vull examinar en la resta de la meva ponència; per un costat, perquè la considero el millor poema que Xirau ha escrit fins ara, i, per un altre costat, perquè demostra molt clarament certs temes que fins ara he hagut d'explicar d'una manera potser massa esquemàtica. Per començar, cal constatar que «Graons» constitueix un poema religiós, i específicament cristià, d'una manera molt més consistent que «Platges de la presència», on la dimensió religiosa, tot i ésser sovint suggerida, només surt de tant en tant a la superfície. De fet, no costa de veure com la idea d'un «centre» es presta a una interpretació religiosa, i com la noció de «presència» pot relacionar-se amb la tradició cristiana, segons la qual el mateix món és una manifes-

2. «El tiempo es fundamentalmente presencia. Pero esta presencia del tiempo, este su ser actual, no implica una reducción del tiempo al presente. El presente mismo tiene que integrarse en la continua presencia que constituye nuestra vida. Y así el presente pertenece a la presencia» (SP, pàg. 56).

tació de la «presència» de Déu. Com a crític literari, Xirau ha analitzat més d'una vegada el «sentit del sagrat» en d'altres poetes. En el seu estudi sobre Octavio Paz, per exemple, cita una observació del poeta mexicà que es pot aplicar directament a la seva pròpia obra:

«[el poeta] mediante la palabra, mediante la expresión de su experiencia procura tornar sagrado el mundo: con las palabras sacramenta la experiencia de los hombres y las relaciones entre el hombre y el mundo, entre el hombre y la mujer, entre el hombre y su propia conciencia» (OP, pàg. 24).

Aquí crida l'atenció l'èmfasi que es dóna a la paraula en si mateixa, al poder transformador del llenguatge poètic; malgrat això, mentre que Paz, per exemple, creu que l'experiència del «sagrat» és anterior a qualsevol sistema de creences religioses, Xirau manifesta obertament la seva fe cristiana. Això no vol dir que la seva poesia sigui menys problemàtica: si la poesia en general implica una reestructuració de la realitat, un intent de suggerir, en termes oblics, allò que és literalment «indicible», aquesta situació no pot sinó resultar més complexa encara, gràcies a la fe en un Déu que, per definició, queda invisible i indescriptible.

Per una coincidència feliç, una de les poques allusions específicament cristianes dins «Platges de la presència» incorpora el mot que domina el recull posterior:

Déu posa en els graons  
benignes de les coses  
petjades que són rels:  
tot és Amor en tot.

(«Les platges delirants»)

Aquí, el mot «graons» —«els graons / benignes de les coses»— suggereix alhora la jerarquia i l'harmonia: un món ordenat que mostra «l'empremta» de Déu, les «petjades» del qual s'arrelen a les coses per crear un món governat per l'amor mutu. Com hem de veure, totes aquestes idees tornen a aparèixer a «Graons»: al mateix temps, alguns dels sentits més obvis del



mot també hi són apropiats: les etapes d'un pelegrinatge, els graons d'una església. A més, a l'igual que les «platges», els «graons» del poema posterior també són elements d'un paisatge concret, els «graons del mar ixent» que vénen a rompre's a la costa.

Malgrat que m'hagi servit del mot «seqüència», «Graons» constitueix en realitat un sol poema dividit en onze seccions, relacionades entre ells per un nombre d'imatges-clau i per certes tècniques que podem anomenar musicals. La primera secció comença així:

Les estrelles ens miren lentament  
s'acluquen les badies. L'arc de llum  
rodeja els caps en el camí del foc,  
focs i banderes en les barques, fosc  
el foc esbalaït de les taronges,  
en l'aiguanova els tarongers. Les brides  
dels cavalls pensats, pesats, imaginats  
lleugerament com els estels ens guien,  
poruga nit no ens venç la teva fosca  
de marivents i rels en la falesa.  
Ah, tot canta, tot canta, tot canta  
en les cruïlles del desert: arc breu del mar.

Més encara que els poemes de *Les platges*, són versos difícils, que no es presten a una sola interpretació «correcta». Hi és inconfusible, però, la nota de celebració, la qual, al seu torn, explica el to quasi ritual del mateix vers. I mentre contemplem certes imatges, un paisatge familiar comença a destacar-se, tot i que, a l'igual que en els poemes anteriors, es tracta d'un paisatge que ha estat reconstituït a través dels mots i dels sons del poema. També s'hi manifesta, d'una manera encara vaga, la idea d'un quest que es realitza dins un món, els elements fonamentals del qual —terra, aire, foc, aigua— es comuniquen activament els uns amb els altres. La imatge central d'aquest quest són les barques que parteixen al capvespre: en primer lloc, una ocurrència ordinària, però que de seguida queda transformada pel to de celebració: «focs i banderes en les barques». Aquestes «barques» a

poc a poc es converteixen en la metàfora que domina tota la seqüència: en el curs del poema, pateixen una sèrie de transformacions que corresponen a les diverses etapes del quest espiritual. En certs moments, funcionen a la manera d'un acord musical repetit: una simple menció del mot —«ah barques», «oh barques»— és suficient per a canviar el curs del poema o per a fer reviure unes associacions prèvies.

També és evident que la idea d'un quest comporta una sensació d'ésser «guiat»: «Les brides / dels cavalls pensats, pesats, imaginats / lleugerament com els estels ens guien». Resulta difícil donar un sentit precís a aquesta imatge: m'inclino a pensar que «cavalls» es refereix metafòricament a les ones del mar —parlem d'un mar que «cavalca»— i que així els podem associar amb els «graons» de la segona secció: «els graons del mar ixent». Més important encara, ja que es tracta d'un truc verbal molt freqüent en aquests poemes, és el fet que certs mots fan l'efecte de generar-ne d'altres en termes acústics: «pensats, pesats», i, un moment abans, «fosc / el foc esbalaït de les taronges». Podem veure un exemple més extens d'aquest mecanisme en la segona secció, on la mateixa sintaxi arriba a trencar-se i reestructurar-se d'una manera semblant:

Prou, el silenci parla. Prou. Silenci,  
parla. Prou el silenci calla  
calladiu, calladament Et diu.

Aquest procediment molt sovint resulta en un neologisme, una deformació i al mateix temps una fusió del tipus que ja hem vist en el cas de la metàfora. Així, en aquesta estrofa inicial de la primera secció de «Graons», «aiguanova» i «marivents» constitueixen unes entitats estrictament noves, en les quals el nou compost val més que la suma dels seus components. De fet, al llarg d'aquests poemes, hi ha un intercanvi constant de sons i sentits que excedeix allò que hom considera normalment les qualitats musicals del vers. I aquesta importància que s'hi dóna als efectes no-semàntics —no solament en els jocs acústics, sinó tam-

bé en la manera com els mateixos mots fan l'efecte de formar espontàniament unes combinacions inèdites— és una característica fonamental del poema: no solament subratlla la natura única del llenguatge a força de resistir a la paràfrasi; també suggereix allò que en certs moments Xirau afirma sense hesitacions: que, en un cert sentit, no és el mateix poeta el qui parla, sinó la llengua que parla a través d'ell.

La segona secció del poema comença amb una pregunta —«i Déu on és, on és?»—, la qual és contestada en termes aparentment senzills i panteistes:

Bé ho saben herbes verdes, verdes,  
 bé ho saben els ocells matinejants,  
 bé ho saben les orugues en les herbes  
 que Déu és Déu en cada tros de món,  
 en cada tros de glaç i glaçament  
 més enllà de les coses Déu de coses,  
 barques neixen i tornen, filles clares  
 de barques-llum, de barques cos a barlovent.

Allò que complica aquesta resposta, però, és la paradoxa que surt gairebé al final: «més enllà de les coses Déu de coses». Si Déu és «Déu de coses» i al mateix temps les transcendeix, la pregunta inicial («...on és?») encara resta oberta —d'aquí la transició a la imatge de les barques (sempre una imatge del quest), associada en aquest punt amb la llum i amb la continuïtat. Aquesta transició és seguida immediatament per una altra de més sorprenent:

En les platges serenes de la tarda  
 canten els fills de Giotto, mur a mur,  
 els fills del món, els fills del Fill.

Aquí, «platges», a l'igual que en la seqüència anterior, és alhora una al·lusió a un paisatge autènticament real i una metàfora de l'harmonia, un «lloc» des del qual la celebració de Déu, tal com ha estat expressada per un gran artista del passat, pot prendre vol. I la secció termina amb una sèrie de referències a l'oració:

Pregar (no, no parlar, pregar)  
veure't en les fulles daurades,  
gregoriosament el cant neix de la barca,  
el cant brolla en la fusta de la barca.

En el seu pròleg a *Graons*, Octavio Paz comenta aquesta distinció entre el parlar i el pregar: «Davant de [la presència], diu Xirau, el llenguatge canvia de naturalesa... L'oració és cant». I al final del seu llibre sobre Paz, Xirau mateix escriu:

«Como [para] los místicos... conocer es, para Paz, conocer y desconocer, ver y no ver. Y toda su poesía, religiosamente, adquiere el sentido de una plegaria (teísta o no) dirigida al mundo —musical, poético— de las palabras. Es probable que Paz, como Wittgenstein, piense que “orar es pensar acerca del sentido de la vida”» (*OP*, pàg. 107).

Així l'oració no és solament quelcom que s'expressa per mitjà de la llengua, sinó que canvia la natura de la llengua, i sobretot de la relació entre la llengua i la realitat.

Llegits dins el context total del poema, aquests versos també anticipen un tema que només arriba a manifestar-se explícitament en la cinquena secció: el món vist metafòricament com una església. De fet, la referència a Giotto apunta en més d'una direcció: vers uns pescadors reals en un paisatge autèntic, vers Jesucrist i els deixebles («pescadors d'homes») i, naturalment, vers les pintures murals d'una església. I gairebé al final, mitjançant un cop brillant d'economia verbal, la mateixa barca, la «fusta viva» de la qual la uneix a la terra, pren la semblança d'un temple. El «cant» sorgeix, d'una manera aparentment espontània, de la barca, «gregoriosament»: o sigui, com el cant gregorià que l'assimila a l'època de Giotto, i al mateix temps «gloriosament», i potser «gregàriament», com a símbol d'una fe col·lectiva.

Com ja he indicat, és a la cinquena secció que el tema de l'església es manifesta obertament, i és aquí també que el simbolisme de la barca es fa del tot explícit:

He entrat sense saber-ho en el teu Temple  
les músiques tocades i passades són presents

però dura l'oïda no sent res. El temple és bell  
 i és vell el Temple dels murs vius,  
 on la flor d'humitat és flor d'humilitat.  
 Quantes veus en els orgues, en l'ogiva,  
 quantes veus en el silenci transparent  
 quantes i quantes veus, oh barques!  
 He entrat en el teu Temple  
 de terra-or, de terra-brasa encesa.  
 En els murs les veles d'Aquells homes  
 viuen encara blanques, netes. On Ets?  
 No hi ha lloc, ni espai ni temps on siguis  
 Tu; no hi ha cercles ni esferes clares.  
 Escoltem, ulls mortals, en el silenci,  
 concentrats, vius, atents en el

Silenci.

Cap al Teu mar penetren lentes barques,  
 penetren lentament les nostres barques.

Fins a quin punt es tracta d'un «temple» real? Hi ha certs detalls que suggereixen una església concreta (murs, orgues, arcs gòtics, ex-vots); n'hi ha d'altres, en canvi, que semblen indicar que es tracta d'un «temple» mental, un «temple» que en certa manera està connectat amb la natura orgànica i els elements («terra-or», «terra-brasa encesa»). Allò que sembla distanciar la situació total de la realitat quotidiana és el primer vers: «He entrat sense saber-ho en el teu Temple...». És com si el locutor hagués entrat sense adonar-se'n en una etapa del seu viatge espiritual la metàfora més adequada de la qual fos una església, i que els elements d'aquesta haguessin vingut a combinar-se dins la seva pròpia imaginació. Això explica les al·lusions al passat: la música de celebració que ja no es pot sentir, les veus que ressonen paradoxalment entre el «silenci transparent». Aquí, com en d'altres poemes, el silenci és el complement necessari dels mots, el portador d'unes significacions que ultrapassin els límits del llenguatge, així com la transparència és el signe de la visió autèntica. Així el «temple» representa una font d'energia espiritual que cal reactivar, i és en aquest moment que es torna a introduir la imatge de les barques. Amb una destresa admirable, Xirau associa les imatges eclesiàstiques amb la de les barques mitjançant

el detall dels ex-vots: «les veles d'Aquells homes» —els grans viatgers espirituals del passat, els sants i els deixebles de Jesucrist, però també, potser, els grans artistes religiosos com Giotto i Dante, al qual hi ha una referència obliqua un moment després. Tanmateix —i això sembla confirmar finalment que es tracta d'un «temple» imaginari— el present és diferent del passat: l'ordre diví ja no és tan evident —no hi ha cap «cercle» ni «esfera clara» com a l'univers ordenat de Dante, cap dimensió concreta de temps o d'espai, o sigui, cap lloc ben definit on Déu es pugui trobar inevitablement. Així ens quedem sols amb el silenci, però amb un silenci que —segons ho sembla indicar la majúscula— constitueix l'única font possible del sagrat. D'aquesta manera, el «silenci transparent» del «temple» ve a ésser el «silenci» diví al qual hom ha d'atendre, i és aquesta «atenció» —la capacitat per a dirigir l'atenció sense distraccions a l'única situació autèntica— el que assegura la continuació del quest espiritual.

Al final de la cinquena secció, les barques es presenten clarament com els instruments de l'exploració espiritual, i el mar ja s'ha convertit en el «mar» de Déu. Malgrat això, per més que tendeixin a convertir-se en metàfores, aquests termes mai no arriben a perdre del tot llur connexió amb la realitat quotidiana. Això no és simplement una qüestió de riquesa verbal, sinó que també indica com el món visible queda absorbit dins el llenguatge del poema, per tal de suggerir el món invisible de l'esperit, l'«altre univers» al qual Xirau es refereix en un poema posterior. Així, en les seccions següents, les diverses al·lusions als peixos indiquen alhora l'activitat normal dels pescadors i el símbol tradicional de Jesucrist:

Les xarxes pesquen peixos diminuts,  
les diminutes xarxes. Són peixos breus  
imatges de llur Signe.

Això ve de la vuitena secció, i serveix per a introduir un dels trossos més impressionants de tot el poema:

Les barques han sortit i ara retornen  
amb l'or del Peix, oh mar de mar

mar i terra llegibles, flors del Llibre,  
 el de Ramon, el de Joan, el de Francesc,  
**arranquen signes amb els cants de l'arpa**  
 Llibre de les Rotacions, llibre dels cants,  
 llibre dels «animals més fins».  
 Vénen les barques?

Oloroses de llums llunyanes  
 i properes, oloroses de fustes i de remes  
 vénen les barques clares, vénen barques,  
 eternes en les ones i en les platges.

Així, del peix com a «signe» de Jesucrist hom passa a la idea d'un univers «signat» per Déu mateix, un món «llegible», el «text» del qual és evidència de la presència divina. La metàfora del món com a llibre, és clar, té una història molt llarga. Al segle dotze, per exemple, Hugues de Saint Victor va escriure:

«Doncs tot aquest món visible és un llibre escrit pel dit de Déu, o sigui, creat pel poder diví; i les criatures individuals són com unes figures... instituïdes per l'activitat divina per tal de demostrar la saviesa de les coses invisibles de Déu».<sup>3</sup>

I al Canto final del *Paradiso*, Dante parla de la mateixa visió:

Nel suo profondo vidi che s'interna,  
 Legato con amore in un volume,  
 Ciò che per l'universo si squaderna...

Ambdues citacions ajuden a entendre el poema de Xirau: la primera com a indicatiu de les dimensions generals dins les quals es desenrotlla; la segona, en tant que expressa el principi d'amor que sosté tota la recerca de la significança espiritual. Al mateix temps, Xirau dóna un biaix molt característic a la metàfora tradicional: una part del «llibre» del món ha estat escrita pels mateixos homes, un procés que continua fins al present. (La frase «Llibre de les Rotacions» sembla referir-se a «Los signos en ro-

3. MIGNE, *Patrologia Latina*, CLXXVI, 644D.

tació», l'assaig que forma l'epíleg al llibre d'Octavio Paz *El arco y la lira*.) En termes de la visió global del poema, Lull i sant Francesc semblen uns predecessors molt naturals; en canvi, l'al·lusió a Joan Maragall, a primera vista una mica sorprenent, indica una dimensió important del poema que fins ara no he comentat.

Em refereixo, sobretot, al paisatge inicial que Xirau pren com a punt de partida: la combinació de terra, mar i platja, d'arbres, roques i barques, i tota l'activitat de la pesca. Per a la majoria dels lectors catalans, m'imagino, es tractarà d'un paisatge familiar, un paisatge que, a més, ha estat evocat per un gran nombre d'escriptors catalans en el curs dels últims cent anys. Malgrat això, la presència de Maragall a «Graons» és molt més específica, i de tant en tant pren la forma d'unes al·lusions verbals ben directes. És de notar, per exemple, com Maragall mateix se serveix del mot «graons» a «Festeig vora la mar cantàbrica»:

Mira avançar-se cap a tu les ones  
formant graons festonejats d'escuma:  
la immensa escala va acostant-se ràpida,  
temptadora als teus peus...

Els paral·lels més íntims, però, són amb el Maragall de «Vistes al mar» i «Seguit de vistes al mar»: en un dels poemes de *Les platges*, el vers «mar verda escumejant mar blava» n'imita conscientment un altre de Maragall —«Mar brava, mar verda, mar escumejanta»— i en el curs de «Graons» tornen a aparèixer algunes de les imatges bàsiques dels poemes maragallians, sovint carregades d'unes emocions semblants. Per veure les implicacions d'això, només cal tornar als versos finals de la vuitena secció, i llegir-los amb aquests versos de Maragall a la memòria:

Una a una, com verges a la dansa  
entren lliscant les barques en el mar:  
s'obre la vela com una ala al sol,  
i per camins que només elles veuen  
s'allunyen mar endintre...  
Oh cel blau! Oh mar blau, platja deserta,



gropa de sol! De prop el mar te canta,  
mentres tu esperes el retorn magnífic,  
a sol ponent, de la primera barca,  
que sortirà del mar tota olorosa.

Evidentment, hi ha unes grans diferències: Maragall se cenyeix més estrictament a l'escena visible, i el seu llenguatge, en general, és molt menys dens. Malgrat això, ja es pot observar com, en Maragall mateix, el panorama que té davant dels ulls comença a tenir una dimensió espiritual: en un cert sentit, les barques són una al·legoria de la imaginació; tornen com si haguessin estat purificades per l'element màgic del mar, tal com la imaginació ha de purificar-se abans de poder treure l'ordre del caos. I és el mot que Maragall tria per a suggerir la força penetradora del mar —«olorosa»— el que Xirau utilitza en els seus propis versos: «Oloroses de llums llunyanes / i properes, oloroses de fustes i de rems».

Això vol dir que Xirau ha creat una situació en què el mateix text que està escrivint és posat en relació amb d'altres tipus de text —amb els poemes de Maragall, que concentren en ells mateixos tota una tradició de cultura; amb una forma de visió espiritual ben definida, representada per Lull, sant Francesc i, en una altra secció del poema, per Meister Eckhart; i, finalment, amb el mateix món, el «llibre» de saviesa divina amb el qual tots els altres vénen a relacionar-se. I cal no oblidar que la mateixa llengua catalana forma una part essencial de la síntesi que Xirau intenta expressar; que, per més que posi en dubte la natura del llenguatge poètic, els mateixos mots que empra són mots catalans, amb tot el pes de significacions acumulades que això implica.

A partir d'aquest punt, les seccions restants, més que dirigir-se cap a una «solució» final —què, en efecte, podrien resoldre?—, afegeixen unes variacions noves a les metàfores bàsiques del poema, i al mateix temps confirmen certes significacions anteriors. La novena secció, per exemple, es refereix directament al «sentit de la presència» com una cosa que ja s'ha assolit, una sensació

d'«arrelament» que transcendeix el moment passatger, en la qual es reconeix que totes les coses existeixen d'una manera permanent dins la memòria divina. I a la penúltima secció (X), les dues imatges que havien estat ajuntades prèviament —el «temple» i la «barca»—, finalment arriben a fondre's del tot. En aquesta fase del poema, el «temple», evidentment, és un temple còsmic, associat amb la llum i el cel, i els «mots del temple» ara són visibles. Tota aquesta secció, de fet, està construïda entorn del contrast entre la ceguesa i la visió: la «ceguesa» de la visió ordinària, que no pot veure més enllà de les ombres de la nit imminent, i la visió autèntica, en què l'instrument del quest —la «Barca», escrita ara amb majúscula— i el seu terme final —el «Temple»— resulten ser idèntics:

Tot hom veu  
quan mira, les paraules del Temple,  
del seu Temple,  
la Barca.

Aquí la «Barca», significativament, és «el seu Temple», o sigui, el «Temple de l'home»; dit d'una altra manera, no és un lloc que, un cop descobert, hi persisteixi d'una manera permanent, sinó un tipus d'experiència que, igual com les anades i tornades de les barques, s'ha de renovar contínuament. És aquest procés ininterromput, reflectit dins l'estructura cíclica del mateix poema, el que domina la secció final:

Barques de la mar blava,  
les oliveres rams i el rem de tot ocell  
parlen el cant, Gregori, d'una llum  
que no permet tenebres. S'obren els llibres,  
s'obren tots els signes —barques, barques—  
les estrelles ens miren lentament,  
s'acluquen les badies. L'arc de llum  
malgrat Dolor, canta, tot canta,  
quan les taronges, madures, en el camp  
verd cauen i són llum,  
ah, mar, de barques, barques, barques,  
en la badia oberta, en el cristall

de la badia de les barques, barques,  
quan les taronges s'obren en el cel.

Aquí els elements fonamentals del paisatge apareixen per última vegada. L'èmfasi que s'hi dóna al «cant» —ara un tipus de cant específicament religiós— ens torna a la secció inicial, a l'igual que els versos conscientment repetits: «les estrelles ens miren lentament...». Aquests versos, però, a partir de «L'arc de llum...», es desenvolupen d'una manera distinta per tal d'abraçar la qüestió del sofriment —el fet que el món que coneixem sigui imperfecte— que ja ha intervingut de tant en tant en les seccions anteriors. Un cop més, Xirau sembla aproximar-se a Maragall, aquesta vegada al Maragall de l'*Elogi de la poesia*, que declara: «...pel dolor l'amor sap el seu fi i es purifica, i per l'amor el dolor té sa eficàcia». Les imatges més colpidores, en canvi, són les que indiquen la claredat i la possibilitat de noves experiències: els «signes» es tornen llegibles, i la «badia oberta» és la «badia de les barques», és a dir, el punt de partida del quest continu. I el poema s'atura en la imatge final de les «taronges madures», la imatge que a «Platja del món» servia per a ajuntar els quatre elements, i que aquí queda associada amb el «cant».

M'he concentrat en aquesta seqüència perquè demostra, al meu parer, millor que qualsevol altre poema que Xirau hagi escrit fins ara, com les preocupacions del filòsof i les del poeta poden combinar-se per donar lloc a un discurs radicalment nou, una «ruptura del concepte» que allibera l'intel·lecte per a uns fins estrictament poètics. «A *Graons*», ha escrit Octavio Paz, «les idees són formes que podem veure, tocar, sentir; les imatges, al seu torn, posseeixen una vibració que no és física sinó espiritual. Tornem a pensar amb els ulls, amb el cos». L'observació de Paz s'aplica al llibre sencer, i no solament a la seqüència que acabo de comentar. Si haguéssim tingut més temps, hauria estat interessant de veure, per exemple, com d'altres poemes de la mateixa col·lecció, especialment «Del Mateix i de l'Altre», continuen ampliant els temes de «Graons» i explotant les possibi-

litats del llenguatge poètic mitjançant unes tècniques autènticament modernes. Malgrat això, no crec que hagués canviat la nostra concepció dels poemes que hem analitzat, i els versos finals de «Del Mateix i de l'Altre» resumeixen, amb una economia admirable, les intencions del llibre com a conjunt:

Tot és clar, tot senzill,  
Mireu:  
el món és tal i com es veu.

Veure el món tal com és, servir-se del llenguatge per a revelar i no per a deformat, llegir el llibre de la natura amb intel·ligència i amor: es tracta, com Xirau sap, d'unes empreses difícils, per bé que, seguides amb el grau d'integritat que ell els ha aplicat com a poeta i filòsof, representen potser la millor possibilitat que tenim de donar sentit a l'experiència humana comuna.

ARTHUR TERRY